

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

О. Л. Девятова

ТРАГИЧЕСКИЕ КОЛЛИЗИИ ИСТОРИИ РОССИИ В ОПЕРАХ СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО

... Поэтому так непомерна Русь
И в своеволю, и в самодержавьи.
И в мире нет истории страшней,
Безумней, чем история России.

М. Волошин

Выдающийся композитор современности, петербургский мастер Сергей Михайлович Слонимский (р. 1932) принадлежит к поколению «шестидесятников», сформировавшемуся в сталинскую эпоху 1930–1950-х гг. Он в полной мере испытал как на себе, так и на примерах разных судеб своих старших современников и ровесников тяготы войны и давящий гнет тоталитарной системы, что обусловило развитие в нем духа неконформизма, неприятия лжи, лицемерия и всяческой несправедливости, укрепление независимой художнической позиции и выработку высоких ценностных ориентиров. Этому способствовала также воспитавшая его атмосфера литературно-писательского круга дома Слонимских, куда входили такие выдающиеся личности как М. Горький, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Б. Томашевский, М. Зощенко, А. Ахматова, М. Э. Козаков, Е. Шварц, С. Маршак, Г. Семенов и мн. др.

Особое влияние на композитора оказал отец, известный писатель Михаил Леонидович Слонимский, основатель и член литературного объединения 1920-х гг. «Серапионовы братья», секретарь М. Горького, человек драматичной судьбы, участник Первой мировой войны и революционных культурных преобразований в России 1920–1930-х гг., автор жестких и гротескных рассказов «Шестой стрелковый», а также романов «Инженеры», «Лавровы», «Семь лет спустя», замечательной «Книги воспоминаний» о своих современниках и друзьях.

От отца, знатока истории, особенно древнеримской, композитор унаследовал интерес к истории разных эпох, которая занимает в его художественном мире особое место. Благодаря богатейшей библиотеке отца, он с ранних лет приобщался к исторической литературе прошлого и современности. В числе его любимых произведений – исторические романы В. Яна «Чингисхан» и «Батый», которые связывали воедино судьбы Руси и Востока: «Впервые я с изумлением узнал необузданную, дикую свирепость, тончайшую рафинированную мудрость и грациозное обаяние людей и обычаев бесчисленных народов Востока» [Слонимский, 2000, 55]. Из классической русской литературы, обращенной к истории России, на всю жизнь оставили след в душе композитора романы «Тарас Бульба» Гоголя, «Война и мир», а также «Севастопольские рассказы» Толстого. Из литературы, созданной «Серапионами» и связанной с историческими сюжетами, любимой книгой с юности стал, по его собственному признанию, «толстый том “Водителей фрегатов” Николая Чуковского – сочные описания морских путешествий по Тихому океану Кука, Лаперуза, Крузенштерна и других капитанов, их вынужденных столкновений с вооруженными туземцами» [Слонимский, 2000, 42]. Одним из самых сильных впечатлений юности, как пишет Слонимский, стал роман К. Федина «Братья» и другие его произведения – в частности, «Первые радости» с «их непростой проблематикой».

Постоянный и неуклонный интерес к истории (мировой и отечественной) и к исторической литературе, знание и изучение не только художественных произведений на исторические сюжеты, но и собственно исторических первоисточников – документов, материалов времен Марии Стюарт или Шекспира, исторических трудов Н. Карамзина, С. Соловьева, Н. Костомарова, В. Ключевского и других выдающихся историков – предопределило обращение композитора к исторической проблематике в его творчестве. Слонимского привлекают наиболее сложные драматические события европейской и отечественной истории, острые политические и социальные противоречия, борения и трагические коллизии. К примеру, события времен Ренессанса, духовной оппозиции католицизма и протестантизма, осмысленные сквозь призму трагической судьбы шотландской королевы Марии Стюарт и запечатленные в одноименной опере (1980), созданной по великолепному роману Стефана Цвейга, или кровавые события Великой французской революции, раскрытые в музыке к драме Р. Роллана «Робеспьер» (спектакль Театра имени В. Ф. Комиссаржевской, 1989). Исторически точно и глубоко воссоздан Слонимским дух культуры времен Шекспира в музыкальных драмах «Гамлет» (1990) и «Король Лир» (2001).

Однако наиболее волнует современного художника многострадальная судьба России и российского народа. Слонимский, как и его великие предшественники – М. Мусоргский, П. Чайковский, С. Рахманинов, поэты Серебряного века А. Блок, О. Мандельштам, С. Есенин, а также современники – «шестидесятники» Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, А. Солженицын, В. Шукшин, а в музыке – Г. Свиридов, Р. Щедрин, В. Гаврилин, Б. Тищенко и многие другие, создает богатый и многоликий образ России, свою Песнь о России, в которой оживает и древнеславянский эпос, и культура русских городов, и многонациональная звуковая палитра фольклора России. Слонимский

стремится раскрыть культуру русского народа во всем ее богатстве и разнообразии в зависимости от той или иной исторической эпохи, включая конкретные реалии в обобщенно-философский контекст. В этой связи он обращает особое внимание на волновавшие многих философов и художников прошлого проблемы, формирующиеся вокруг понятия «русская идея», включающего известный спор западников и славянофилов в XIX в., а также проблемы «Россия – Запад – Восток» в проекции на судьбы России и российской культуры в XX в.

В этом ключе Слонимский и осмысливает страшные трагические страницы русской истории в двух своих операх – «Виринея» (по одноименной повести Лидии Сейфуллиной и либретто С. Ценина, 1967) и «Видения Иоанна Грозного» (по историческим документам XVI в., либретто Я. Гордина, 1993–1995).

Повесть Лидии Сейфуллиной, современницы отца Слонимского, привлекла композитора своей правдивостью в изображении сложных событий февральской революции, раскрывающих судьбы простых людей в годы социальных потрясений. В восприятии Слонимского «Виринея» Л. Сейфуллиной, созданная в 1924 г., во многом предвосхитила так называемую деревенскую прозу 1950–1960-х гг. (А. Солженицын, Ф. Абрамов, В. Шукшин и мн. др.), в которой глубоко осмыслены сложные проявления душевной жизни простого человека, живущего в деревне, разрушающие все стереотипы о деревенском человеке.

Привлекла Слонимского в «Виринею» и живая выразительная речь жителей поволжской деревни, которая позволила ему обратиться для ее воплощения в опере к разнообразным пластам фольклора – от древнейших до современных. Слонимский создал подлинно народную музыкальную драму, в которой народ является (наряду с Виринеей) главным действующим лицом. Композитор вполне разделяет точку зрения на народ М. Горького, который считал народ «не только силой, создающей все материальные ценности», «но единственным неиссякаемым источником ценностей духовных». Народ, по мысли Горького, «... первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них – историю всемирной культуры (разрядка наша – О. Д.)» [Горький, 1953, 26].

Вслед за Л. Сейфуллиной, Слонимский в новых культурно-исторических условиях создал яркое новаторское произведение, не укладывающееся в традиционные представления о революционной опере, где бы абсолютизировалась идея победы пролетариата и торжества новой жизни. Опера Слонимского с ее сложными философскими и психологическими коллизиями и нетрадиционной трактовкой главных персонажей не соответствовала требованиям господствовавшего в советском искусстве метода социалистического реализма, хотя и была создана в преддверии 50-летия Октября.

В своей опере композитор воплотил образ русской воли, вольницы, который, как известно, обрел особый смысл в русской культуре и заметно отличается от западно-европейского понятия «свобода», носящего более социально-политический характер.

О присущем славянину с древности свободолюбию глубоко и проницательно писал в свое время философ Иван Ильин, отмечая, что восточные славяне,

судя по византийским и арабским источникам, «отважный и исключительно свободолюбивый народ, они не выносят рабства, не поддаются чужому господству, и друг другу подчиняются они неохотно» [Ильин, 1996, 382]. Важны и размышления И. А. Ильина о внутренней свободе русских, вполне созвучные взглядам Слонимского: «В целом, русскому свойственна внутренняя свобода (выделено автором.— О. Д.), для него не существует искусственно придуманных запретов. Он живет без усилий, “в нем бьется жизнь”» [Ильин, 1996, 389]. Ильин подчеркивает, что «такая свобода предполагает самоуважение, внутреннее достоинство, духовную стойкость» [Ильин, 1996, 396]. Те же свойства крестьян отмечает и С. Слонимский: «Когда я бывал в деревне, я всегда вот это замечал: какую-то внутреннюю интеллигентность крестьян и их непоказной, уважительный интерес к серьезной культуре, нелюбовь к имитации, к подражательству, — дело тут очень тонкое» [Слонимский, 1990, 8].

Русскому человеку присуще также извечно-протестующее «разинско-пугачевское» вольнолюбие, в нем живут и бродят стихийные силы, направленные на разрушение, подчас разбойничьи, рожденные естественным для человека стремлением к сохранению своей внутренней независимости и человеческого достоинства, которые неизбежно попираются в условиях тирании. Этот образ в опере «Виринея» связан прежде всего со стихией революционных преобразований, охвативших Россию в начале XX в. и добравшихся до самых отдаленных ее уголков (действие происходит в деревне Акгыровка). Автор, как отмечалось, делает акцент на трагической судьбе народа, втянутого в водоворот Февральской революции, для которого формально провозглашенная свобода (в лице чиновника от власти, некоего Человека в очках, сообщившего перепуганным людям об отречении царя и наступлении свободы; первая картина «Конец власти») означала лишь разруху, развал, высвобождение анархических стихийных сил, действия которых подчас непредсказуемы. Раскрывая в этой сцене, как и во всей опере, картину эпохи от лица простого люда, ее рядовых участников, композитор психологически точно передает реакцию каждого из героев на происходящее: молодой солдат поет бойкую, ироничную частушку, бабы причитают, Савелий Магара молится, мужики недоуменно восклицают: «Как же теперь без царя жить будем?» Драматическое напряжение постепенно возрастает и прорывается в бунтарски-стихийной музыке хорового антракта «Февральская метелица», вызывающей аналогии со знаменитой сценой «Под Кромами» в финале оперы «Борис Годунов» Мусоргского. Мощно звучит в опере хор («Развалилась, раскололась власть гнилая, царская...»), построенный на энергичных, боевитых интонациях лихих разбойничьих песен в их современном интонационном и ритмическом облики.

Велика в опере значимость и других развернутых народных сцен (в четвертой картине «Ох и ночь!», в шестой картине «Сходы да митинги»), в которых тема «вольности» получает свое развитие в разных контрастных проявлениях. Так, в сцене народного гуляния «Ох и ночь!», завершающейся трагически (убийство Инженера), достигает своей кульминации разгульно-анархическая стихия, крушащая в пьяном угаре все и вся. Чрезвычайно яркая и выразительная музыка этой картины основана на претворении бытового музыкального фольклора

десятих – двадцатых гг. XX в. с элементами воровского жаргона, прибалтненности и пошловатости (песня Парня с гитарой, песня девок с чугунки, хор строителей узкоколейки и др.) и великолепно передает дух эпохи.

Крушение власти в концепции оперы воссоздано в единстве с крушением веры, которое оказалось роковым, в частности для такого персонажа, как Савелий Магара, исполненного некой мощи и недюжинной мужицкой силы. В действии оперы Магара проходит путь от истовой веры к разочарованию и отречению от Бога, приведшего его к преступлению (убийство Инженера).

Идее «вольницы» подчинен в опере и образ главной героини – Виринеи, женщины яркой, сильной и страстной, этакой русской Кармен, независимой и вольнолюбивой. Крушение власти и веры в сложных перипетиях оперы совпадает с крушением женской судьбы Виринеи, смело порывающей с нелюбимым мужем и со всем домостроевским укладом семьи, подчиненным системе духовного насилия над личностью. Огромной протестующей силы исполнена финальная сцена второй картины «Конец семьи» – хоровой антракт «Трепак», в лихих и задиристо-дерзких «притоптываниях» которого психологически точно выражена эта типично русская горечь страдания, скрытая в веселом, отчаянном хороводе русского танца.

Образ Виринеи раскрыт в опере в традициях русского крестьянского фольклора – лирической протяжной песенности, песен-плачей, эпических, сказовых распевов и плясовых, игровых песен. Причем в разработке крестьянских традиций Слонимский опирается в большей мере на культуру северных регионов нашей страны (Псковская, Новгородская области, отчасти Урал), которую он знает не понаслышке, а изучил непосредственно в реальном бытовании и живом исполнении в процессе общения с ее носителями и хранителями во время фольклорных экспедиций 1960-х гг.). Прав был И. Земцовский, когда после выхода «Виринеи» отметил подлинность ее национального стиля, рожденного глубоким проникновением композитора в народную песню, позволившем ему создать особый русский распев, «несколько суровый, сдержанный, сильный внутренней силой, тесно связанный с интонациями народной речи» [Земцовский, 1978, 144]. В развернутой арии Виринеи (первая картина – «А весна на пороге») в широком разливе мелодии выражена извечная тоска русской женщины о любви. Не случайно на этой же теме строится и трагическая финальная сцена Виринеи, проводившей Павла и предчувствующей свою жертвенную гибель ради любимого человека.

Историческая концепция «Виринеи», осмысленная Слонимским сквозь призму судьбы русской женщины и получившая в ней яркое художественное воплощение, что сделало оперу современной классикой, во многом оказалась провидческой и уже в годы ее создания предвосхитила современный взгляд на проблемы Февральской и Октябрьской революций в их сложной неоднозначности и противоречивости, заставила задуматься о судьбе каждого человека в эпоху кровавых социальных потрясений и катаклизмов. Трагическую концепцию оперы Слонимского можно вновь сопоставить с размышлением И. Ильина о русской революции, которую философ расценивал как катастрофу, так как она «ломала русскому человеку и народу его нравственный

и государственный “костяк” и нарочно неверно и уродливо сращивала переломы» [Ильин, 1993, 107]. Важен также и весьма симптоматичный факт сравнения Ильиным русской революции 1917 г. со Смутой 1604–1613 гг., наступившей после правления Иоанна Грозного. «Смута разразилась, – пишет он, – в сравнительно первобытной России, расшатанной и оскудевшей от террора Иоанна Грозного» [Ильин, 1993, 108]. В творческой эволюции Слонимского именно эти трагические потрясения в жизни русского народа составили очень значимые, узловые «точки», ведущие от «Виринеи», созданной в 1960-е гг., к «Видениям Иоанна Грозного», созданным на рубеже XX–XXI вв., где словно сомкнулись катастрофы XVI и XX столетий.

В опере «Видения Иоанна Грозного» в центре внимания композитора и его либреттиста, известного писателя и драматурга Якова Гордина, не добрые дела и заслуги Грозного, а его страшные кровавые злодеяния, которым нет и не может быть прощения: бесчинства опричнины, кровавые расправы над подданными в Москве, разгром вольного Новгорода, разнузданные оргии и распутство Иоанна в Александровской слободе, сопровождаемые усердным замаливанием грехов; многочисленные свадьбы Грозного, драматичные как для его жен, так и для судеб России, зверское убийство царевича Ивана.

Либретто оперы основано на подлинных исторических документах XVI в. В большой мере авторы опирались также на «Историю государства Российского» Н. Карамзина. Приведем некоторые его суждения об Иоанне Грозном: «Иоанн родился с пылкими страстями, с воображением сильным, с умом еще более острым, нежели твердым или основательным <...>. Ядовитые наветы растрavляли Иоанново сердце, уже беспокойное в чувстве своих пороков; взор его мутился; из уст вырывались слова грозные. Обвиняя бояр в злых намерениях, в вероломстве, в упорной привязанности к ненавистной памяти мнимых изменников (Сильвестра и Адашева. – О. Д.), он решился быть строгим и сделался мучителем, коему равного едва ли найдем в самых Тацитовых летописях» [Карамзин, 1988, 567, 571]. Карамзину вторит и В. Ключевский: «Вечно тревожный и подозрительный Иван рано привык думать, что окружен только врагами, и воспитал в себе печальную наклонность высматривать, как плетется вокруг него бесконечная сеть козней, которою, чудилось ему, стараются опутать его со всех сторон» [Ключевский, 1988, 177]. Ключевский пишет об идее власти помазанника Божия, которая обернулась трагедией для России: «Превратив политический вопрос о порядке в ожесточенную борьбу с лицами, в бесцельную и неразборчивую резню, он своей опричниной внес в общество страшную смуту, а сыноубийством подготовил гибель своей династии» [Ключевский, 1988, 186]. Весьма примечателен в связи с судьбой Иоанна своего рода исторический парадокс, отмеченный Карамзиным в заключении его повествования о правлении Грозного: «Добрая слава Иоаннова пережила его худую славу в народной памяти...»; «Имя Иоанново блистало на судебнике и напоминало приобретение трех царств могольских: доказательства дел ужасных (разрядка наша. – О. Д.) лежали в книгохранилищах, а народ в течение веков видел Казань, Астрахань, Сибирь как живые монументы царя-завоевателя; чтит в нем знаменитого виновника нашей государственной силы, нашего гражданского

образования; отвергнул или забыл название мучителя, данное ему современниками... История злопмятнее народа!» [Карамзин, 1988, 646].

С этими суждениями русских историков совпадают многие размышления С. Слонимского о личности и деяниях Грозного, обусловившие суть трагической концепции оперы. «Сам Иван Грозный губителен, – считает Слонимский, – и всякого рода изображения его как великого государя фальшиво, потому что Иван Грозный погубил душу русского человека, погубил вольный Новгород и всю Россию своим правлением. Он положил начало Смутному времени... Как всякий тиран, Грозный до самого конца считает, что все его предавали – и бояре, и воеводы, и родной сын. Его версия почему-то отражена во всех советских пьесах. Эту-то версию я и опровергаю... Сам тип Ивана Грозного до сих пор губительно влияет – это преклонение перед якобы помазанником Божьим и якобы объединителем и создателем Третьего Рима и новой Византии» [цит. по: Зайцева, 1998, 21].

Примечательно также, что отношение современного композитора к Грозному и его кровавой эпохе поразительно совпадает со взглядами философа и поэта Владимира Соловьева, сына известного историка С. М. Соловьева. Попутно заметим, что Вл. Соловьев был вхож в семью деда композитора, Леонида (Людвига) Зиновьевича Слонимского (1850–1918), юриста по образованию, журналиста, печатавшегося в различных газетах и журналах («Русский мир», «Судебный журнал», «Слово»), а с 1882 г. бывшего постоянным сотрудником и редактором значимого еще со времен Н. Карамзина журнала «Вестник Европы», в котором систематически (с 80-х годов XIX в.) и печатался Вл. Соловьев. Именно в «Вестнике Европы» (1896, № 1) была напечатана статья Соловьева «Византизм и Россия», в которой философ акцентирует внимание на проблеме власти – во все времена одной из самых главных в национальном сознании. Таковой, как мы знаем, она остается и по сей день и не случайно волнует современных художников, в том числе и Сергея Слонимского, в творчестве которого она обретает особенно большое значение. Соловьев в осмыслении этой проблемы обращается к анализу личности и деяний Ивана Грозного, характеристика которых оказывается очень близка той, которую мы выявим далее в концепции оперы Слонимского «Видения Иоанна Грозного». Соловьев подчеркивает, что Иван Грозный стал «воплощением человеческого зла», что его царствование «...не есть только собрание всяких ужасов, а имеет более глубокое значение отступления от им самим формулированной монархической идеи и противодействия им самим провозглашенной власти. Божьи милосердие и милость Пречистой Богородицы не разрешали Ивану Грозному избить десятки тысяч мирного новгородского народа; он сам и вся Россия без малейшей тени сомнения знали, что, совершая это избиение, он поступал прямо вопреки тому, что требовало Божье милосердие, следовательно, находился в открытом противоречии с тою верховною властью, от которой он имел поручение... править землею» [Соловьев, 1991, 201]. Аналогично оценивает деятельность Грозного и Слонимский в письме к автору этих строк (от 2 сент. 1993 г.): «В те-то времена и погубил недобрый царь-маньяк русскую душу, и всех близких, и окружающих всех. Талантливый был, но Ирод, изувер. Игумен

своей нечистой “братии” богобоязненных убийц. – Страшно». Таким образом, мысли Соловьева вполне проецируются на концепцию оперы Слонимского, в которой образ Грозного вызывает ассоциации с «Иосифом Грозным» нашего века. Не случайно и у Соловьева Грозный сравнивается с его кровавыми предшественниками – Навуходоносором и Нероном.

Для воплощения такого замысла композитор обратился к традициям средневековой культуры – русской и, отчасти, европейской. Так, с европейскими традициями связан избранный им необычный для оперы жанр в и д е н и й. Как известно, жанр литературных видений по содержанию восходит к Откровению Иоанна Богослова, но, в отличие от Апокалипсиса, в «видениях» в центре внимания – картина Страшного суда не над всем человечеством, а тема индивидуального спасения или проклятия отдельного человека. По мысли Беды Достопочтенного, «на каждого в раю или в аду заведен реестр заслуг и грехов...», причем «осуждение или оправдание происходит в момент к о н ч и н ы (разрядка наша. – О. Д.) человека, а не откладывается до конца света» [цит. по: Гуревич, 1981, 198]. О подобном состоянии Иоанна в момент смерти писал и Н. Карамзин: «Глас неумолимой совести тревожил мутный сон души его, готовя ее к внезапному, страшному пробуждению в могиле!» [Карамзин, 1988, 572]. Именно такое «пробуждение в могиле» и происходит в опере Слонимского, в которой события последних лет и дней жизни Иоанна Грозного смыкаются с наиболее важными и страшными для России событиями разных лет его правления, стягиваемых в драматический узел кровавых злодеяний в Новгороде. Благодаря такому замыслу контрастная, многоплановая драматургия оперы складывается в некий мистериальный акт, где в фантазмагориях бредового, галлюцинирующего сознания Грозного, находящегося в предсмертной агонии, сплетается явное и скрытое, реальное и ирреальное, живое и мертвое. В результате жанр «видений» сочетается здесь с пассионами – «страстями Христовыми», где в роли Христа выступает распятая Русь – Россия, а «страсти» Иоанновы воспринимаются как страсти Антихристовы.

Трехактная композиция оперы состоит из четырнадцати «видений», обрамленных тройным эпилогом. Первые два эпилога выполняют функцию Пролога («Завешание Иоанна» и «Убийство сына»), его продолжает «цепь Видений», замыкаемых третьим эпилогом («Нисхождение Иоанна в геенну огненную, восхождение убиенных праведников в рай»).

В опере убедительно воссозданы образы подлинных исторических персонажей – любимой жены Грозного Анастасии, восточной жены черкешенки Марии Темрюковны, князя и княгини Воротынских, боярина Репнина, опричников Малюты Скуратова, Алексея и Федора Басмановых, царевича Ивана и др. Стремясь к исторической достоверности, композитор акцентирует внимание слушателя на главных, сущностных сторонах того или иного образа. Так, князь Воротынский предстает в опере благородным и мужественным человеком, чье достоинство и героические дела были попорчены опричниной и привели его на плаху. Малюта Скуратов характеризуется в опере как жестокий и беспощадный палач, хладнокровно выполняющий волю Иоанна. Выразителен в опере образ любимца царя – Федьки Басманова, неперемного участника

дьявольских оргий, слепого орудия жестокости Иоанна, убившего собственного отца.

Некоторые исторические персонажи предстают в опере как собирательные образы. Таков, к примеру, Митрополит, вызывающий ассоциации с реальным историческим лицом – митрополитом Филиппом, который постоянно противостоял Иоанну, пытался защитить Новгород от царской немилости.

Символичен в опере и образ Анастасии, в котором сконцентрирована линия Божественного. Как известно из истории, Анастасия была единственной настоящей и глубокой любовью и привязанностью Иоанна, побуждавшей его к благородным деяниям. Н. Карамзин пишет: «Современники, изображая свойства ее, приписывают ей все женские добродетели, для коих только находили они имя в языке русском: целомудрие, смирение, набожность, чувствительность, благодать, соединенные с умом основательным» [Карамзин, 1988, 556]. В опере Слонимского Анастасия – не реальная, земная женщина, а символическая, почти мистическая фигура, олицетворение любви и чистоты, преданности и благородства, от которых отрекся Грозный, она подобна ангелу или Божественному видению, возникающему своего рода укором в больном сознании царя (сцена «Похороны Анастасии», первое видение).

Немалую роль в драматургии оперы играют и вымышленные персонажи, с помощью которых раскрываются трагические коллизии эпохи Грозного. Такова в опере лирическая влюбленная пара новгородцев Василия и Вешнянки, которая оттеняет своей нежностью и чистотой образы опричников и самого Грозного, а в сценах расправы над Новгородом и противостоит им.

Однако безусловно центральной фигурой оперы является царь Иоанн Грозный, чей образ раскрыт композитором глубоко и многогранно. В музыке Слонимского, в больших, развернутых монологах Грозного художественно убедительно раскрыты психические терзания Иоанна, временами, в минуты просветлений, осознающего свою чудовищность и пытающегося заглушить муки совести новыми злодеяниями и бесовскими оргиями.

Открывает оперу монолог-завешание Иоанна (первый эпилог), который звучит почти без сопровождения, прерываемый лишь звоном погребального колокола. Медленны и тягуче мучительны распевы монолога, напоминающие старорусскую монодию. Грозный словно «изливает» душу, молитвенно обращаясь к Всевышнему со словами скорби и мольбы. Но лишь холодный звон колокола вторит его речам, а затем, будто опровергая смиренную молитву Иоанна, звучит неистово напряженная, мощная музыка увертюры, в которой слышны страшные лейттемы Грозного и его окружения, а также лирически-проникновенная тема Руси-России.

Рельефно и психологически сильно раскрывается личность Грозного в сцене убийства сына (второй эпилог). Здесь вокальная речь Иоанна полна контрастов – нервная, взрывчатая, передающая неровность его характера, раздражительность и внезапные припадки ярости и гнева.

Значимы в драматургии образа Иоанна и сцены пятого видения, развивающие концепцию оперы в русле проблем «Восток – Запад», и «Москва – Третий Рим» (сцена с Марией Темрюковной). Трагической кульминаций противостояния

царя и народа являются «новгородские» видения (восьмое – одиннадцатое). И хотя в этих видениях Иоанн действует минимально, выступая фактически лишь наблюдателем кровавых злодеяний, осуществляемых по его приказу, но, по сути, именно в этих сценах со всей трагической силой и мощью раскрывается борьба Грозного с собственным народом.

В трактовке новгородских сцен прежде всего воплощен сам дух независимого, вольного Новгорода, его культура (колокольные звоны, вече, скоморошьи традиции). В яркой зрелищной сцене народного гуляния (восьмое видение), основанной на звонких плясовых наигрышах духовых, воссоздана картина скоморошских игрищ, празднества «глумцов», в которых раскрывается чисто русская «веселость отчаяния» вольного города.

Потрясающее впечатление производит сцена жестокой расправы над Новгородом (одиннадцатое видение). Трагично звучит погребальная колокольная тема «пленных» и растерзанных новгородцев. Распевные реплики новгородцев (песня Василия «Побойтесь Бога, люди царские!»), обращенные к царевичу Ивану и опричникам, противопоставлены крикливым возгласам оркестра и секущей жесткости темы опричников. В кульминации сцены мужественным противодействием звучат слова Василия («Меня убейте, а женщин-то не троньте!»), которые переходят в страшные проклятья («Будьте прокляты, братоубийцы! Запомни, Каин, твой грех тебя пожрет! И страшным будет воздаянье!»), сопровождаемые зловещим плясом ударных.

«Карнавально-омерзительной» кульминацией в развитии дьявольского образа Грозного является двенадцатое видение (в Александровской слободе). Здесь важна метаморфоза царя-монаха, «игумена» братии «богобоязненных убийц» в откровенного распутника и участника «голубой оргии». Особенно кощунственной является в этом видении молитва Иоанна с опричниками (игумена с братией), написанная в древнерусском церковном жанре стихиры, т. е. путевого знаменного распева, на подлинный текст Иоанна IV, приуроченной к празднику иконы Владимирской Богоматери, что также не случайно, так как известно, что Иван Грозный был музыкальным человеком, пел на клиросе, сочинял песнопения, поощрял развитие древнерусских певческих школ, в частности московской. Тем не менее в данном контексте молитва-стихира Иоанна звучит кощунством по отношению к святости Богородицы и является лишь благочестивой маской лицемерных сатанинских помыслов царя-ирода.

Сцены тринадцатого видения вновь развиваются по нарастающей: ссора Иоанна с царевичем, построенная на взрывчатых, крикливых репликах-угрозах, переходит в кровавые сцены отце- и детоубийства Басмановых, в которых коварство и маниакальная кровожадность Грозного достигают наивысшего предела. Концепционно эти сцены готовят сыноубийство царевича Ивана. Не случайно в начале четырнадцатого (последнего) видения вновь перекидывается смысловая арка ко второму эпilogу («Убийство сына»).

Мощной реакцией на злодеяния Иоанна служит далее сцена своего рода «Страшного суда» над Грозным, которая является генеральной кульминацией оперы. Иоанна судят все им убиенные, каждый обвиняет царя-убийцу.

Завершается опера третьим эпilogом, в котором звучит последний монолог

Грозного – «Плыву один по темной реке на погребальный зов». Музыка монолога сосредоточенно-торжественна и не лишена скорбного величия, которое, однако, резко снимается сокрушающим оркестровым звучанием лейттемы Грозного, словно произносящим еще один, уже последний, приговор царю-ироде, уготовивший ему геенну огненную.

Наивысший нравственный смысл оперы заключен в финальной сцене третьего эпилога – «Восхождение убиенных праведников в рай», в которой как бы струится лучезарный свет утренней зари и возносится к небесам божественная мелодия хора и солистов в сопровождении струнных, челесты и арфы («Дай, Господи, людям покоя. Дай счастья, света и воли»), взывающая к Добру и Красоте, устремленная к Истине, которую нельзя познать ни в кровавых деяниях и расправах, ни в борьбе за власть, ни в насилии над людьми. Думается, в таком финале выражена извечная мечта русской души о граде Китеже – «Новом Иерусалиме», некой идеальной гармонии духа, ведущей к постижению Божественного Откровения. Не случайно М. Волошин, строки которого (из поэмы «Россия») избраны композитором в качестве эпиграфа к опере, писал: «Мой единственный идеал – это Град Божий. Но он находится не только за гранью политики и социологии, но даже за гранью времени. Путь к нему – вся крестная, страстная история человечества» [Волошин, 1991, 330].

Подводя итоги, подчеркнем истинную русскость созданной Сергеем Слонимским оперы, восходящей к духовно значимым сегодня традициям русской культуры в целом – ее православным основам и религиозной символике, таинству храмового действа и иконописи, органично сплетенным с фольклорными истоками как времен язычества и славянской мифологии, так и более позднего времени и самой эпохи Грозного. С. Слонимскому удалось создать самобытное, новаторское и во многом уникальное творение, органично совмещающее три культурно-исторических и музыкальных пласта: средневековой, классический и современный. Опера Слонимского, во многом условно-символическая и мифологизированная, содержит множество философских смыслов и иносказаний, вызывающих в памяти не только классические произведения, посвященные образу Грозного и его эпохе (картины Репина и Васнецова, оперы Римского-Корсакова «Псковитянка», «Вера Шелога», «Царская невеста» и др.), но и сложные философско-литературные аналогии, к примеру, с портретом Грозного, данным в провидческом труде Даниила Андреева «Роза Мира» и в поэме «Гибель Грозного», где писателем избран тот же принцип ретроспективного взгляда на личность и деяния Грозного из XX в., осознана вся гибельность пути, по которому он повел Россию. Подобный взгляд на Грозного и его эпоху (в сопоставлении со сталинской) высказал в одной из своих телевизионных бесед о Смутном времени Эдвард Радзинский.

Музыкальным аналогом опере Слонимского может быть и музыка С. Прокофьева к известному кинофильму С. Эйзенштейна «Иван Грозный», которая силой прокофьевской гениальности (при тщетных намерениях создателей фильма облагородить тирана) «выдает» страшную сущность Грозного.

В исторических народных музыкальных драмах «Виринея» и «Видения Иоанна Грозного» Слонимский, подобно Мусоргскому («Борис Годунов»

и «Хованщина»), прозревает прошлое в настоящем, в чем он следует также методу историзма, сформулированному в труде М. Блока «Апология истории»: «...понять прошлое с помощью настоящего» и «понять настоящее с помощью прошлого», с целью своего рода познания и предвидения будущего, которое не должно допускать повторения подобных трагедий. В своем постижении и музыкальном воплощении русской истории современный мастер руководствуется правом творца на собственное видение исторических событий и характеристик, драматических коллизий и конфликтов. Творческая интерпретация русской истории, особая расстановка смысловых акцентов в операх Слонимского соответствует наиболее актуальным проблемам сегодняшнего дня и заставляет нас вновь и вновь задуматься над судьбами России. В этой высоконравственной гражданской позиции композитора, согретой горькой и неизбежной любовью к России и русскому человеку, проявляется также его мощная, поистине универсальная духовная сила русского интеллигента-петербуржца, верного лучшим традициям отечественной и мировой культуры.

Блок М. Апология истории. М., 1988.

Волошин М. А. Стихотворения, статьи, воспоминания современников. М., 1991.

Горький А. М. Разрушение личности // Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. М., 1953.

Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.

Зайцева Т. А. Динамическая реприза: О творчестве Сергея Слонимского 90-х годов // Муз. академия. 1998. № 2. С. 16–24.

Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Л.; М., 1978.

Ильин И. А. Сущность и своеобразие русской культуры // Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М., 1996.

Ильин И. А. О грядущей России. М., 1993.

Карамзин Н. М. Предания веков. М., 1988.

Ключевский В. О. Курс русской истории // Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. М., 1988.

Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб., 2000.

Слонимский С. М. Жизнь, какая она есть // Сов. музыка. 1990. № 10. С. 6–10.

Соловьев В. С. Византизм и Россия // Соловьев В. С. Смысл любви: Избр. произв. М., 1991. С. 192–232.

Шарнууд Сэргэлэн Батчулуун

ОБРАЗ ЦАГААН ЭБУГЕНА – БЕЛОГО СТАРЦА В МОНГОЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ: ОТ НЕОЛИТИЧЕСКОЙ ЛИЧИНЫ К БУДДИЙСКОЙ РОСПИСИ

Культура Монголии содержит немало интересных, но недостаточно исследованных страниц. Одна из них связана с образом Хозяина Земли Цагаан Эбугена – Белого Старца, складывающимся постепенно, начиная с древних